Bericht

über das

Königliche Gymnasium

zu

Emmerich

für das Schuljahr 1876/77.

Verfasst von dem Direktor der Anstalt

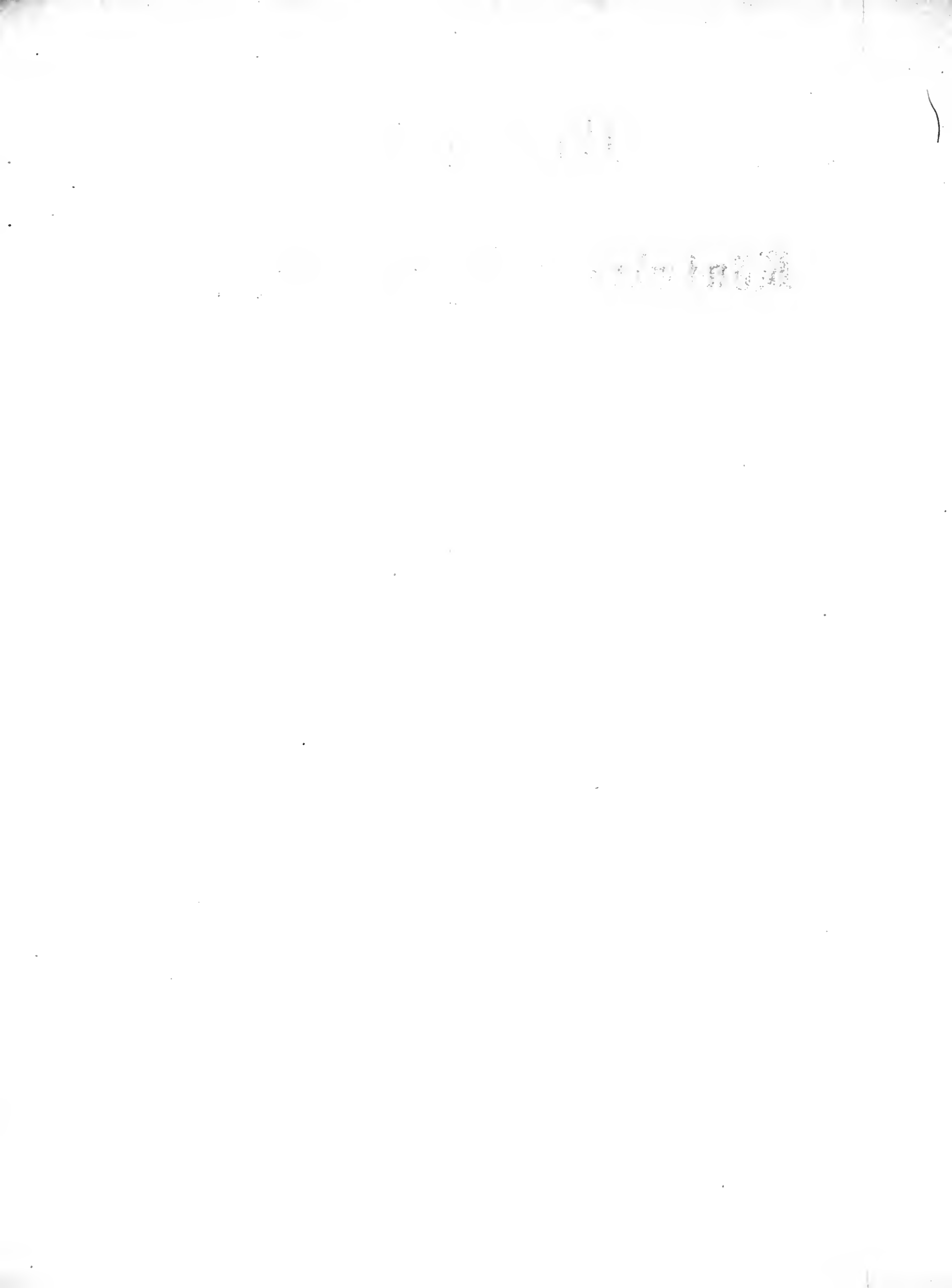
Dr. J. Köhler.

Vorher geht eine Abhandlung des Herrn Gymnasiallehrers **P. Manns:**

Die tragische Katharsis.

1877. Progr. Nr. 361.

Emmerich,
J. L. Romen'sche Buchdruckerei.

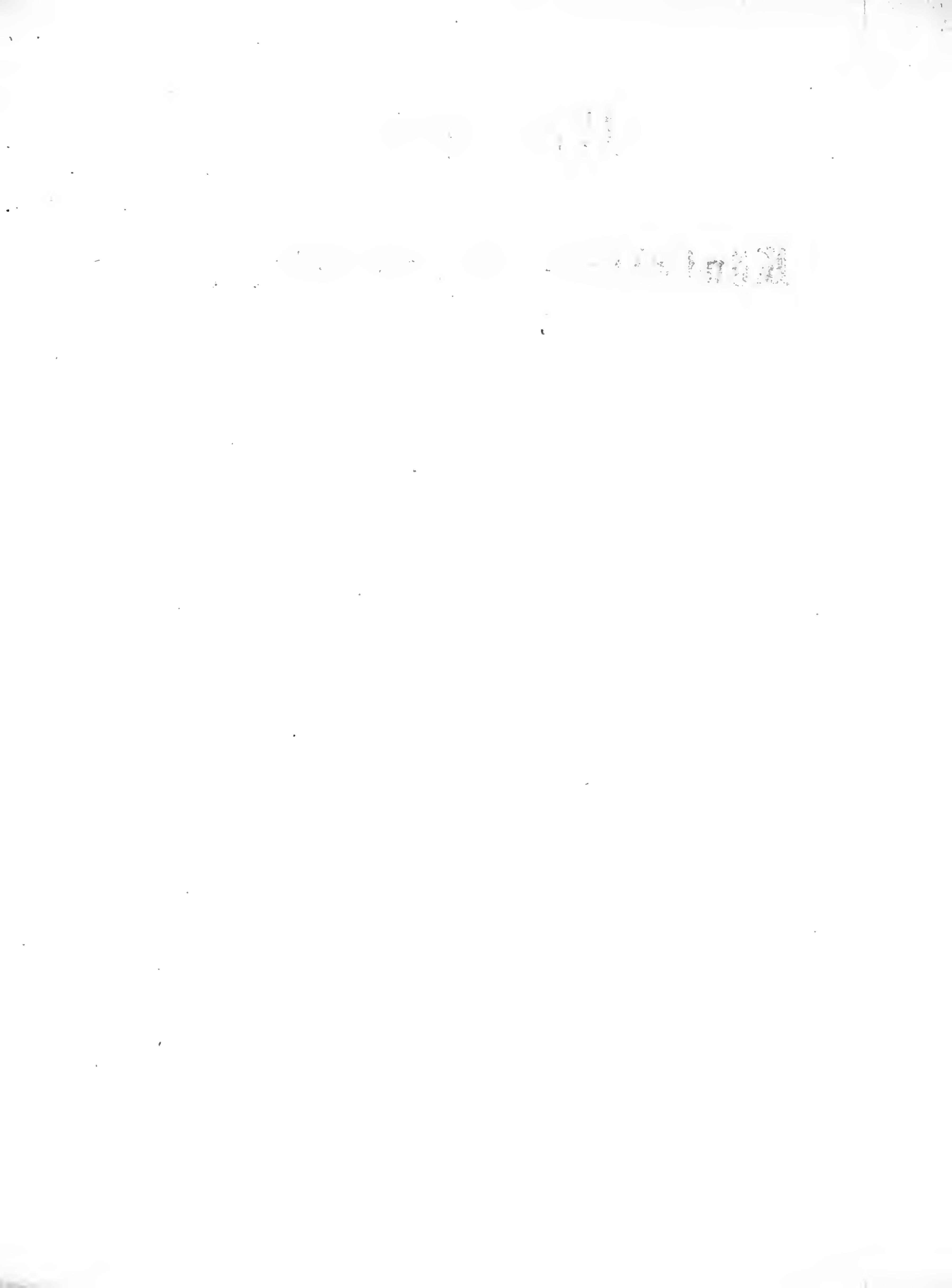


Die tragische Katharsis.

Nachdem ich vor Kurzem eine von den bisherigen wesentlich abweichende Erklärung der tragischen Katharsis gegeben habe*), welche, wenn sie rein und unvermischt die Aristotelische Lehre wiedergeben sollte, aus den Worten des Philosophen selbst ihre Beweismittel entnehmen musste, halte ich es nunmehr für angemessen diese Theorie einmal an das griechische Drama zu halten, also gewissermassen die Probe auf das Exempel zu machen.

Es sind zwar schon mehrfach Versuche angestellt worden die Richtigkeit einer bestimmten Theorie an einer antiken Tragödie nachzuweisen, oder auch umgekehrt durch Analyse eines Dramas die Aristotelische Lehre erst aufzufinden; allein der letztere Weg kann nur zu einer rein subjektiven Vorstellung führen, von der es noch des Beweises bedürfte, ob sie mit der ebenfalls subjektiven Vorstellung des Aristoteles wirklich zusammenfalle; der andre aber konnte nur dann zum gewünschten Ziele führen, wenn die zu Grunde gelegte Theorie in der That die Aristotelische war, mag dieselbe auch objektiv falsch sein. Denn es darf sich hier verständiger Weise nur um die Ansicht des Philosophen handeln, nicht um ihre Richtigkeit, und zur Fixirung dieser Ansicht müssen uns die erhaltenen Kunstwerke, aus deren Betrachtung er seine Schlüsse zog, wichtige Anhaltspunkte bieten d. h. wer den Wortlaut seiner Definition der Tragödie richtig übersetzt und verstanden hat, wird an dem Kunstwerke selbst die Erscheinungen wahrnehmen, welche den Aristoteles zu dieser seiner Ansicht veranlasst haben, und sollte dieselbe nur auf einer leichtmöglichen Täuschung beruhen, etwa wie die scheinbare Bewegung der Himmelskörper das offenbar falsche Ptolemäische Weltsystem veranlasste; man müsste denn annehmen, dass Aristoteles seine Lehre nicht nach Massgabe der vorhandenen Literatur, insbesondere nach den Meisterwerken eines Aeschylus, Sophokles und Euripides aufstellte, sondern für eine neue Theorie bahnbrechend sein wollte. Insofern also ist das genannte Verfahren keineswegs zweckwidrig; Reinkens' Einwurf gegen die York'sche Arbeit „Als ob es irgend feststände, dass die Lehre des Aristoteles und das Wesen der tragischen Meisterwerke identisch seien oder einander decken müssten," wäre hier nichtssagend. Wenn aber jene Versuche unglücklich genug ausgefallen sein mögen, so liegt das

*) Neue Jahrbücher f. Philol. u Pädag. hrsg. v. Fleckeisen u. Masius. 116. Bd.



Die tragische Katharsis.

Nachdem ich vor Kurzem eine von den bisherigen wesentlich abweichende Erklärung der tragischen Katharsis gegeben habe*), welche, wenn sie rein und unvermischt die Aristotelische Lehre wiedergeben sollte, aus den Worten des Philosophen selbst ihre Beweismittel entnehmen musste, halte ich es nunmehr für angemessen diese Theorie einmal an das griechische Drama zu halten, also gewissermassen die Probe auf das Exempel zu machen.

Es sind zwar schon mehrfach Versuche angestellt worden die Richtigkeit einer bestimmten Theorie an einer antiken Tragödie nachzuweisen, oder auch umgekehrt durch Analyse eines Dramas die Aristotelische Lehre erst aufzufinden; allein der letztere Weg kann nur zu einer rein subjektiven Vorstellung führen, von der es noch des Beweises bedürfte, ob sie mit der ebenfalls subjektiven Vorstellung des Aristoteles wirklich zusammenfalle; der andre aber konnte nur dann zum gewünschten Ziele führen, wenn die zu Grunde gelegte Theorie in der That die Aristotelische war, mag dieselbe auch objektiv falsch sein. Denn es darf sich hier verständiger Weise nur um die Ansicht des Philosophen handeln, nicht um ihre Richtigkeit, und zur Fixirung dieser Ansicht müssen uns die erhaltenen Kunstwerke, aus deren Betrachtung er seine Schlüsse zog, wichtige Anhaltspunkte bieten d. h. wer den Wortlaut seiner Definition der Tragödie richtig übersetzt und verstanden hat, wird an dem Kunstwerke selbst die Erscheinungen wahrnehmen, welche den Aristoteles zu dieser seiner Ansicht veranlasst haben, und sollte dieselbe nur auf einer leichtmöglichen Täuschung beruhen, etwa wie die scheinbare Bewegung der Himmelskörper das offenbar falsche Ptolemäische Weltsystem veranlasste; man müsste denn annehmen, dass Aristoteles seine Lehre nicht nach Massgabe der vorhandenen Literatur, insbesondere nach den Meisterwerken eines Aeschylus, Sophokles und Euripides aufstellte, sondern für eine neue Theorie bahnbrechend sein wollte. Insofern also ist das genannte Verfahren keineswegs zweckwidrig; Reinkens' Einwurf gegen die York'sche Arbeit „Als ob es irgend feststände, dass die Lehre des Aristoteles und das Wesen der tragischen Meisterwerke identisch seien oder einander decken müssten," wäre hier nichtssagend. Wenn aber jene Versuche unglücklich genug ausgefallen sein mögen, so liegt das

*) Neue Jahrbücher f. Philol. u Pädag. hrsg. v. Fleckeisen u. Masius. 116. Bd.

eben daran und spricht seinerseits mit dafür, dass die bisherigen Uebersetzungen des Aristoteles irrig sind, dass es sich bei der tragischen Katharsis gar nicht um eine Regelung, Läuterung oder Entladung von Mitleid und Furcht handelt. Da ich nun bei wortgetreuer Uebertragung den wahren Sinn jener dunkeln Stelle in der Poetik des Aristoteles: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν gefunden und die gegnerischen Ansichten aus dem Aristoteles selbst widerlegt zu haben glaube, so liegt es nahe, nunmehr an dem griechischen Drama selbst diejenigen Eigenschaften aufzusuchen, welche den Verfasser der Poetik veranlassen konnten grade eine solche Theorie aufzustellen. Finden sich aber solche Eigenschaften in einiger Menge oder Stärke bei verschiedenen Dichtern, so dass sie als characteristische Merkmale der Tragödie erscheinen konnten, vielleicht ohne es nach Wissen und Willen der Dichter wirklich zu sein, so hat das System den Schein der Wahrheit für sich, meine Ansicht von der Aristotelischen Katharsislehre gewinnt dadurch eine neue Stütze. Und weiter geht nicht der Zweck der vorliegenden Abhandlung. Denn das in dieser Weise durch seine Motive erklärte subjektive Urteil des Aristoteles und das Wesen der griechischen Tragödie brauchen sich allerdings nicht zu decken. — Jemehr jedoch Einer überzeugt ist, dass Aristoteles den wahren Zweck des antiken Dramas eher habe erkennen können als wir heutzutage, um so willkommener und massgeblicher wird ihm die angestellte Vergleichung sein für das Verständniss der griechischen Tragödie selbst.

Bevor ich nun zu meiner eigentlichen Aufgabe schreite, dürfte es zweckmässig erscheinen, hier in aller Kürze noch einmal die Aristotelische Katharsislehre zu erörtern.

Mit Ausnahme des einzigen Weil haben alle Erklärer der berühmten Definition Poet. 6,2: ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας ... δρώντων καὶ οὐ δι'ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν Mitleid und Furcht als das Objekt der Katharsis oder wenigstens als das angesehen, wovon die Tragödie den Zuschauer befreien solle. Es entwickelten sich in Folge dessen drei wesentlich verschiedene Theorien, eine ethische, eine medizinische und eine ästhetische, als deren Repräsentanten Lessing, Jac. Bernays und Herm. Baumgart gelten können. Lessing erkennt bekanntlich als Endzweck der Tragödie, Mitleid und Furcht auf das gehörige Maass entweder einzuschränken oder hinzuführen, jenachdem nämlich der Zuschauer zuviel oder zu wenig Anlage zu diesen Affekten besitze. Da aber Aristoteles Mitleid und Furcht ausdrücklich als die Mittel der tragischen Katharsis bezeichnet, und die verschiedenen Erklärungsversuche der Lessingianer den innern Widerspruch nicht zu lösen vermochten, dass Mittel und Objekt der Katharsis ein und dasselbe sei, so machte J. Bernays im J. 1857 die Unterscheidung, dass παθημάτων (Affectionen) im Gegensatze zu den in δι' ἐλέου καὶ φόβου enthaltenen πάθη (Affecten) nur den Zustand eines παθητικός bezeichne d. h. eines Menschen, der mit einem festgewurzelten Hange zu einem gewissen Affect behaftet, davon beherrscht sei. Er erklärt daher die tragische Katharsis pathologisch als eine durch Sollicitation bewirkte erleichternde Entladung mitleidiger und furchtsamer Gemüthsaffectionen. Eine andere Erklärung der tragischen Katharsis und des sog. Terminus πάθημα gibt H. Baumgart: Nach ihm ist die Tragödie die Nachahmung einer Handlung, welche durch Mitleid und Furcht an den

unvollkommenen Erscheinungen dieser Empfindungen die Läuterung vollzieht. Allein — ganz abgesehen von der auffälligen Verschiedenheit dieser Wortbestimmungen, welche doch beide aus der Lectüre des Aristoteles gewonnen sein wollen, und davon dass sich ihre Richtigkeit in der übrigen Literatur schlechterdings nicht nachweisen lässt, wie denn auch als Aristotelischer Terminus keineswegs bis zur Evidenz, — an unserer Stelle wenigstens sehen sich Bernays und Baumgart dadurch gezwungen eine ganz sprachwidrige Kürze des Ausdruckes anzunehmen, indem sie behaupten, der einfache Genitiv τῶν τοιούτων παθημάτων habe die Bedeutung der den genannten πάθη entsprechenden παθήματα. Das ist nicht möglich; es kann nicht in Bezug auf Mitleid und Furcht der Ausdruck „solche παθήματα" gebraucht werden mit dem stillschweigenden Vorbehalte, dass Mitleid und Furcht an erster Stelle keine παθήματα seien. Aristoteles nennt Mitleid und Furcht in der Definition der Tragödie ausdrücklich παθήματα, daran ist nicht vorbeizukommen. Wir stehen also vor der Alternative: Entweder sind Mittel und Gegenstand der tragischen Katharsis ein und dassselbe, was nur einem Münchhausen, der sich selbst an den Haaren aus dem Sumpfe gezogen haben will, keine unübersteigliche Schwierigkeit bietet, oder die παθήματα sind nicht Objekt der Katharsis. — So hat denn auch Weil bereits im J. 1847 παθημάτων als gen. subj. aufgefasst, indem er ausdrücklich erklärt, es handle sich in der Tragödie nicht um die Reinigung der Affecte Mitleid und Furcht, sondern um die Reinigung des Menschen durch diese. Reinkens ist geneigt grade diesem „verfehlten Versuche" die auffällige Erscheinung zuzuschreiben, dass Weils Abhandlung über ein Jahrzehnt an den Philologen und Aesthetikern spurlos vorüberging, bis Weil selbst im J. 1859 in Jahns Jahrbüchern durch eine „Erklärung" darauf hinwies. Weil ist nämlich im Uebrigen sozusagen der Vorgänger von Bernays, die sog. Abführungstheorie tritt bei ihm zum ersten Male und in unverhüllter Deutlichkeit zu Tage. „Die Erschütterung erleichtert und reinigt uns wie die Athmosphäre durch ein Gewitter oder, um bei dem Bilde des Aristoteles zu bleiben, wie der Körper durch ein Purgativ gereinigt wird, das ihn gewaltsam durchwühlt". Es bedurfte der glänzenden Beweisführung eines Bernays, um der von Weil nur mangelhaft begründeten medizinischen Auffassung mit besagter Modification Eingang und Ansehen zu verschaffen; der gen. subj. παθημάτων aber ist, und vielleicht grade dadurch, nach wie vor unbeachtet oder verachtet geblieben, wie ihn denn auch Weil selbst gar nicht eingehend begründet, sondern sich mit einfachen Umschreibungen des einmal ausgesprochenen Gedankens begnügt, indem er sagt: „Die Reinigung solcher Affekte ist die Reinigung, welche durch solche Affekte bewirkt wird. Die Tragödie, sagt Aristoteles, bewirkt durch Mitleid und Furcht die solchen Affekten eigenthümliche Reinigung." Ich hatte mir nun die Aufgabe gestellt diesen gen. subj. zu begründen, aber nicht um damit der medizinischen Auffassung Weils eine Stütze zu geben, sondern um den ethischen Charakter der tragischen Katharsis in anderer Weise sicher zu stellen.

Es lässt sich grammatisch nicht nur nichts gegen die Zulässigkeit dieses gen. subj. einwenden, sondern er empfiehlt sich sogar aus stilistischen Rücksichten; denn sonst würde Aristoteles schon um Missverständnisse zu vermeiden etwa geschrieben haben — um hier nur im Geiste der

Lessing'schen Theorie zu sprechen — τὴν ἐλέου καὶ φόβου κάθαρσιν περαίνουσα διὰ τούτων τῶν παθημάτων, eine Fassung, welche obendrein den wichtigeren Satztheil, das Objekt, durch die Begriffe selbst und nur das Mittel der Katharsis durch Umschreibung bezeichnete anstatt umgekehrt und im Zusammenhange das scheinbare Asyndeton hinter δι' ἀπαγγελίας vermiede. Doch über Sprachgefühl lässt sich streiten. Wichtiger ist Folgendes: Eine Vergleichung der Neutra auf μα mit den anderen Wortbildungen gleichen Stammes sowie eine Verfolgung des Sprachgebrauches von πάθημα in der griechischen Literatur überhaupt lehren, dass πάθημα die causa efficiens eines πάθος zu bezeichnen pflege; πάθος ist das Leid an und für sich betrachtet, der schmerzhafte Zustand, πάθημα das, was ihn verursacht, sei dieses Mittel nun körperlicher Natur (Geschwür) oder geistiger (Mitleid und Furcht). Beispiele wie Herod. VIII., 136 lehren, dass Waffen, Schiffe und dgl. παθήματα genannt werden, weil sie den Persern Verderben brachten; πάθη sind dieselben nie und nimmer. Soph. Trach. v. 141 ff unterscheidet deutlich die beiden Begriffe: πεπυσμένη μέν, ὡς ἀπεικάσαι, πάρει ‖πάθημα τοὐμόν. ὡς δ'ἐγὼ θυμοφθορῶ‖ μήτ' ἐκμάθοις παθοῦσα, νῦν δ'ἄπειρος εἶ; was mir Schmerz macht, das πάθημα, kennst du von Hörensagen, den Schmerz selbst, das πάθος, nicht, denn dieses muss man erst gefühlt haben. So lässt sich ferner nicht nur nachweisen, dass die Formen λύπημα, ἄλγημα, ὄργημα, φόβημα, κινδύνευμα, νόσημα u. a. nur die causa efficiens der entsprechenden Uebel λύπη, ἄλγος, ὀργή, φόβος, κίνδυνος. νόσος oder auch den besonderen Fall, an welchem dieselben zur Erscheinung treten, zu bezeichnen pflegen, wodurch denn manche dunkle Stelle erst die gewünschte Aufklärung erhält. (Soph. Trach. 554 λύπημα die Salbe des Nessus, Aias 337 der Plural τοῖς πάλαι νοσήμασιν), sondern man muss auch sonst diese doppelten Formen für einen Ausfluss zweckloser Ueppigkeit ansehen, was sich im Uebrigen von dem grossen Wort- und Formenreichthum der griechischen Sprache gewiss nicht sagen lässt; im andern Falle aber ersparen diese Neutra da, wo es auf Genauigkeit ankommt, bei aller Schönheit des Ausdruckes schleppende Umschreibungen und Attribute. ἔλεος καὶ φόβος sind πάθη, wenn sie die entsprechenden Gefühle an und für sich bezeichnen, παθήματα, wenn dieselben Gefühle als Leid verursachende Mittel; der Ausdruck παθῶν κάθαρσιν wäre also doppelsinnig, da er sowohl Reinigung der Affekte selbst als auch Reinigung durch die Affekte bedeuten kann, der Ausdruck παθημάτων ist nicht misszuverstehen. Als Aristotelischer Terminus endlich findet sich das Wort πάθημα mit grosser Wahrscheinlichkeit in der Bedeutung „Mittel" schlechthin, um irgend welche Veränderungen hervorzubringen, wie auch wir wenigstens das Zeitwort „erleiden" auch da gebrauchen, wo von einem wirklichen Uebel gar nicht die Rede ist. Die Factoren 2 u. 3, die Bestandtheile Schwefel und Quecksilber, sind ihm παθήματα, das Produkt 6 und die Mischung Zinnober die entsprechenden πάθη; denn so verstehe ich das Wort in dem Zusammenhange Anal. post. I. 10,5 (10): πᾶσα γὰρ ἀποδεικτικὴ ἐπιστήμη περὶ τρία ἐστίν, ὅσα τε εἶναι τίθεται (ταῦτα δ'ἐστὶ τὸ γένος, οὗ τῶν καθ' αὑτὰ παθημάτων ἐστὶ θεωρητική) καὶ τὰ κοινὰ λεγόμενα ἀξιώματα, ἐξ ὧν πρώτων ἀποδεικνυσιν, καὶ τρίτον τὰ πάθη, ὧν τί σημαίνει ἕκαστον, λαμβάνει κτλ. kurz περὶ ὅ τε δείκνυσιν καὶ ἃ δείκνυσι καὶ ἐξ ὧν. — παθήματα sind die in dem bestimmten γένος (Mathematik, Chemie) gegebenen Grössen

welche, wenn es Noth thut, zunächst für sich betrachtet werden, bevor aus den κοινὰ ἀξιώματα ihre Wirkung πάθη als Resultat der Untersuchung, der Beweisführung, dargethan wird. Allein schon die erstere Bedeutung, πάθημα als causa efficiens eines wirklichen Leidens, zwingt an unserer Stelle den gen. obj. zu verwerfen; denn es sollen doch nicht die Ursachen eines Leidens gereinigt werden, sondern der Mensch selbst. Die Lessing'sche Theorie sammt allen ihren Spielarten ist damit hinfällig. Aber auch wer τῶν τοιούτων παθημάτων als sog. gen. der Trennung auffassend übersetzen wollte „Reinigung des Menschen von solchen Ursachen des Leidens", verfiele doch dem Widerspruche, dass Mittel und Objekt der Hinwegräumung ein und dasselbe sei. Die Bernays'sche und Baumgart'sche Theorie endlich, welche sich auf besondere Begriffsbestimmungen des Wortes πάθημα stützen, müssen in gleicher Weise unhaltbar erscheinen, wenn πάθημα nur die von mir gewollte Bedeutung hat; ebenso die ethische Auffassung Ad. Stahr's, welcher zwar παθημάτων auch nur als gen. obj. gelten lässt, dem Worte selbst aber die Bedeutung eines momentan und erst durch die Dichtung hervorgerufenen Eindrucks beilegt. Bei Bernays kommt hinzu, dass er dem Sprachgebrauche Gewalt anthut, insofern er den Begriff Katharsis mit Entladung übersetzt. Die Reinigung besteht allerdings in irgend einer Entfernung, also auch wohl Entladung, aber was gereinigt wird, bleibt in seiner Wesenheit bestehen, es wird nur rein und frei von den fremden Stoffen. So bleibt nichts übrig, als παθημάτων für einen gen. subj. anzusehen, und die Weil'sche Uebersetzung: „Die Tragödie bewirkt durch Mitleid und Furcht die solchen Affecten (oder, wie ich lieber sagen möchte, die solchen Mitteln) eigenthümliche Reinigung" wäre gerettet.

Worin besteht aber diese eigenthümliche Reinigung? Weil selbst sagt ausdrücklich: „Das Wort Katharsis ist im medizinischen Sinne genommen und an eine moralische Läuterung und Erhebung nicht zu denken; es wird vielmehr eine Wirkung bezeichnet der eines Purgativs ähnlich. Man verspürt eine Erleichterung, die von dem Gefühle der Lust begleitet ist wie nach der Befriedigung eines natürlichen Bedürfnisses, wie wenn nach vorübergehender Hemmung das physische Leben wieder leicht und frei strömt." — Man kann sich trotz der glänzenden Beredsamkeit eines Bernays nicht erwehren die medizinische Auffassung des griechischen Dramas unwürdig zu finden. Sozusagen die Quelle und der ewige Rückhalt derselben ist aber jene Stelle in der Politik VIII. 7, wo von der Heilung des Enthusiasmus, des sog. bacchischen Taumels durch kathartische Lieder gesprochen wird, was man für eine Art homöopathischer Kur anzusehen pflegt, um alsdann die tragische Katharsis in ähnlicher Weise zu erklären. Es wäre überflüssig hier noch einmal zu erörtern, warum an den herangezogenen Stellen der Politik Katharsis nicht nothwendig ein specifisch medicinischer Ausdruck sein müsse; denn man mag sogar einräumen, dass die Metapher in der Definition der Tragödie ebenfalls dem gemeinten medizinischen Vorgange entnommen sei, so zwingt doch nichts, die Wirkung der Tragödie selbst als eine medizinische aufzufassen. Das tertium comparationis lässt ebensogut die ethische Auffassung zu: Mitleid und Furcht sollen die Seele reinigen von schlechten Eigenschaften, wie gewöhnliche Abführungsmittel

den Magen reinigen von schädlichen Stoffen. Es kommt nur darauf an, ob Mitleid und Furcht dies vermögen, und welches denn die schlechten Eigenschaften seien, die sie abführen oder, in einem ästhetischeren Bilde gesprochen, abwaschen sollen.

Die musikalische Katharsis besteht ihrem Ziele nach in der Entfernung eines πάθος und führt in Folge dessen die Seele zu einem normalen Zustande zurück. Alle πάθη aber beflecken, entstellen, belästigen die Seele, und für alle πάθη, sagt Aristoteles, muss es irgend eine Reinigung und Erleichterung geben. Er versteht also unter Katharsis überhaupt ihrem Endzwecke nach die Wiedergewinnung eines normalen Zustandes, des Seelenzustandes, wie er der menschlichen Natur gemäss sein soll, sanae mentis; nur auf diesem Boden kann der Sinn für Recht und Unrecht, für das Gute und Schöne überhaupt, ohne krankhafte Auswüchse wachsen und gedeihen. Die πάθη sind aber sehr verschieden, sehr verschieden werden demnach auch die anzuwendenden Mittel und die Katharsis selbst sein müssen. Der bacchische Taumel wird durch heilige Lieder geheilt, die Tragödie wirkt kathartisch durch Mitleid und Furcht. Allein selbst wenn der Enthusiasmus auf ganz abnorme Weise durch den Enthusiasmus selbst, mit dem man aber die heiligen Lieder nicht identifiziren kann, geheilt würde, so dürfte doch diese Abnormität nicht massgebend gemacht werden für die Wirkung der Tragödie auf die Zuschauer überhaupt, denn diese sind συμπαθεῖς dem jedesmaligen Character der Musik und Mimesis, wie wir das an uns selbst erfahren und auch Aristoteles Pol. VIII, 5 ausführt. Wir wissen, dass der Furchtsame nur noch furchtsamer wird, wenn man ihn durch Spukgeschichten gruseln macht, dass er aber seine Furcht verliert beim Anhören einer kriegerischen Musik. Dieselbe wirkt auf den normalen Menschen ethisch, sie macht ihn tapfer und unternehmend, auf den Furchtsamen nur kathartisch, sie macht ihn ruhig und besonnen, mit einem Worte normal. Die Musik und die Mimesis wirken nach Massgabe ihres Characters, nicht umgekehrt; nur die Gegensätze gleichen einander aus und führen einen normalen Zustand herbei, von der Seele gesagt die σωφροσύνη, freilich in der niedrigsten Bedeutung des Wortes. Nun sind in der Tragödie Mitleid und Furcht die Mittel der Katharsis; dieselben müssen durch Anregung und Steigerung der entsprechenden πάθη, welche allen Zuschauern mehr oder weniger innewohnen, die letzteren nur noch furchtsamer und mitleidiger, nicht furcht- und mitleidlos machen. Wenn demnach Mitleid und Furcht den Menschen von etwas reinigen sollen, sie ihn aber von Mitleid und Furcht selbst nicht reinigen können, so wird es wohl von dem ihnen grade Entgegengesetzten, Feindlichen, sein. Und das wäre? Ich denke, Selbstsucht und Uebermuth! Der leidige Egoismus, der einem jeden Menschen mehr oder weniger anklebt und seine Seele entstellt, soll im Theater gleichsam abgewaschen werden; ebenso Stolz und Uebermuth, die auf dem Gefühle eigener Erhabenheit und Sicherheit beruhen. Dasselbe γνῶθι σαυτόν und μηδὲν ἄγαν, welches in grossen Lettern über dem Eingange des Delphischen Tempels prangte, rief auch der tragische Dichter, ein anderer Priester des Apollo, den Zuschauern im Theater zu. Diese Forderung ist zwar nicht grade die Tugend selbst, wohl aber nach griechischer Anschauung die Grundlage aller Tugend; die Wirkung der Tragödie ist also immerhin eine ethische. Die παθήματα wirken in der Weise moralischer Lehren, wie ja Herodot

I, 207 den Krösus sagen lässt: τὰ δέ μοι παθήματα ἐόντα ἀχάριτα μαθήματα γεγόνεε, und die Resultate zusammenfassend das Sprichwort πάθος μάθος zu Gemüthe führt Es dürfte demnach, wenn dies auch nicht die ursprüngliche Lesart gewesen sein mag, keineswegs auf einem blossen Versehen beruhen, wenn, wie ich nachträglich finde, die meisten Handschriften an unserer Stelle wirklich μαθημάτων haben. „παθημάτων Trincaveli am Rande (vermuthlich auch Pazzi) und corr. M⁴, μαθημάτων die übrigen Handschriften und pr. M⁴.“ Susemihl Ar. Poet. 2. Aufl. S. 90.

Ein scheinbarer Widerspruch zwischen meiner Erklärung der tragischen Katharsis und einer andern Stelle der Poetik c. 14, 5 bedarf zum Schlusse noch der Auflösung: Wie kann von Freude die Rede sein, wenn Mitleid und Furcht, offenbare λυποῦντα, nicht entfernt werden, sondern in der Seele haften sollen? Aristoteles sagt es: οὐ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν. Nicht jede beliebige, nicht Freude überhaupt darf man von der Tragödie erwarten, sondern nur die ihr eigenthümliche, die von Mitleid und Furcht durch Nachahmung hergenommene; τὴν οἰκείαν i. e. τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων. Mitleid und Furcht sind λυποῦντα, wenn sie im Leben an uns herantreten, sie lassen keine Freude aufkommen, nicht einmal Schadenfreude. τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονὴν lässt sich also ohne Bezugnahme auf das Theater gar nicht sagen, daher die Hinzufügung von διὰ μιμήσεως. Die Zuschauer fühlen zwar Mitleid und Furcht für den tragischen Helden, aber, mag Reinkens S. 109 dies bei Ad. Stahr einen verfehlten Gedanken nennen, sie vergessen trotz aller Illusion keineswegs vollständig, dass sie nicht die nackte Wirklichkeit, sondern nur ein Kunstwerk vor sich haben, sonst würden sie am Ende wie jener französische Emigrant im Coblenzer Theater, von dem der Rheinische Antiquarius erzählt, selbst in die Handlung eingreifen. Es würde eine wirkliche λύπη da sein, welche nicht nur den Kunstgenuss störte, sondern auch leicht politische Unruhen herbeiführen könnte. Aus diesem Grunde war es ja dem attischen Tragödiendichter gesetzlich untersagt seine Stoffe der Zeitgeschichte zu entnehmen, sobald er dadurch die Zuschauer persönlich verletzen oder leidenschaftlich aufregen musste, und die Athener bestraften den Phrynichos, als er im Jahre nach der Schlacht bei Lade den Fall von Milet am Dionysosfeste auf die Bühne brachte. Niemand wird ja auch leugnen wollen, dass man sogar ohne alle Illusion, ja mit kritischem Auge das Werk des Dichters verfolgend, dennoch durch die Naturwahrheit in der Schilderung der erdichteten Begebenheit und der Charactere schon beim blossen Lesen bis zu Thränen gerührt werden könne. — Die Theilnahme an dem Schicksale des tragischen Helden, den wir in keiner als in allgemein menschlicher Beziehung zu den unserigen rechnen, berührt nicht in der Art schmerzlich, dass sie die Freude des Kunstgenusses aufhöbe d. i. τὴν ἡδονήν; der Kunstgenuss wird aber in der Tragödie im Gegensatze zur Komödie durch Nachahmung einer ernsten, ergreifenden Handlung geschaffen d. i. τὴν οἰκείαν, τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονήν. Mitleid und Furcht sind es, welche uns das Stück interessant machen; die kleinen Leiden des Alltagslebens würden uns kalt lassen, wir würden unbefriedigt nach Hause gehen, und ein gefühlvoller Mensch dürfte in

Wahrheit sagen: Ich habe keine Freude gehabt, denn ich habe nicht geweint, ich habe nicht gezittert. So bewirken also Mitleid und Furcht obgleich λυποῦντα dennoch ἡδονήν; es liegt kein Widerspruch mehr in den Worten.

Daraus erklärt sich auch das merkwürdige Attribut ἀβλαβῆ, welches Aristoteles Pol. VIII, 7 von der die musikalische Katharsis begleitenden Freude gebraucht, .und das folgerecht auch wohl von der der Tragödie eigenthümlichen Freude gilt. Weil man nämlich von solchen Faktoren, wie Mitleid und Furcht sind, eigentlich gar keine Freude erwarten sollte, und deren Dasein mithin verdächtig erscheinen dürfte, ist die Versicherung ihrer Unschädlichkeit keineswegs unmotivirt und überflüssig. Dieser Umstand ist geeignet einiges Licht auf die Beschaffenheit der μέλη καθαρτικά zu werfen, welche sich nach der Meinung des Aristoteles zur Heilung des Enthusiasmus dienlich erweisen und zugleich unschädliche Freude bereiten. Es wird nämlich diese Freude ebenfalls eine solche sein, wie man sie nach dem Character der heiligen Lieder nicht erwarten sollte, welche demnach Furcht vor üblen Folgen erwecken könnte, in der That aber unschädlich ist, wie der Philosph zur Beruhigung hinzufügt; es werden diese bacchischen Lieder nicht wie man sonst annimmt, ausgelassen heiterer Natur sein, denn von solchen würde man eine heitere Wirkung sehr natürlich und unverdächtig finden, sondern grade traurige, wehmüthige Melodien, ekstatisch höchstens durch leidenschaftlichen Schmerz, eine Musik, welche ja dem Dionysosdienste keineswegs fremd ist, und zu welcher sich die Flöte ganz besonders eignet. cf. Eur. Hecabe 685 αἰαῖ, κατάρχομαι νόμον βακχεῖον (γόον βακχεῖον cod. Marc.) und Preller Gr. Myth. 2. Aufl. 558. — Es ist also von einer homöopathischen Kur gar nicht die Rede. Diese Lieder wirken auf den normalen und auf den enthusiasmirten Menschen in gleicher Weise und in gleichem Maasse; den normalen Menschen versetzen sie in eine wehmüthige Stimmung, den Verzückten, dessen Seele gewissermassen eine Octave höher gestimmt ist, können sie nicht traurig und wehmüthig machen, das wäre ja eine doppelte Wirkung; sie machen ihn nur normal. Das ist ja das Wesen der Katharsis. Dieser Zustand des vom Enthusiasmus Genesenen ist sowohl im Vergleiche zu der krankhaften Verzückung als auch in Rücksicht auf die Wehmuth des ursprünglich normalen Menschen immerhin Freude zu nennen, οὐ πᾶσαν zwar, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν, die von den heiligen Liedern hergenommene wie die tragische τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου.

Verträgt sich aber mit der genannten kathartischen Wirkung ausserhalb des Theaters ebenfalls der Begriff ἡδονή? Allerdings. Der Zuschauer, welcher seine ihn sonst drückende oder missstimmende Lage, und nicht immer sind ja Selbstsucht und übermüthiges Streben von glücklichem Erfolge begleitet, mit dem Schicksale des tragischen Helden wie auch mancher Nebenpersonen vergleicht, schöpft Trost und Zufriedenheit aus dieser Vergleichung; sie macht ihn bescheiden in seinen Ansprüchen. Aber schon insofern als Mitleid und Furcht das Eis der Selbstsucht schmelzen und den Stolz erschüttern, bringen sie eine gewisse ἡδονή d. i. die Freude der Selbsterkenntniss, das freudige Bewusstsein von einem gefährlichen Wahne befreit zu sein, den frohen Entschluss ein besserer Mensch zu werden. (Wenn nämlich überhaupt dem Worte des Redners, des Predigers, des Lehrers, des Dichters irgend welche moralische Kraft innewohnt, dann darf dieselbe ohne

Frage der Tragödie am allerwenigsten abgesprochen werden.) Man kann die moralischen Folgen einer solchen Seelenstimmung nicht wohl von ihr selbst trennen, und so kommt man unwillkürlich dazu, der Tragödie geradezu ethische Wirksamkeit zuzuschreiben. Wer aber eine scharfe Grenze ziehen will, muss sagen: die tragische Katharsis und die mit ihr verbundene Freude schaffen der moralischen Besserung durch Hinwegräumung ihrer Hindernisse den günstigen Boden oder stellen ihn wieder her, sie geben zwar nicht die Tugend selbst, wohl aber die Grundbedingung aller Tugend. Das ist ihr nächster Zweck, und in diesem Sinne könnte Aristoteles allerdings wie von der Flöte so auch von der Tragödie gesagt haben, sie wirke kathartisch, nicht ethisch. Die moralische Besserung und Vervollkommnung überlässt die Tragödie der παιδεία oder vielmehr, da in Bezug auf's Theater vorzugsweise an Erwachsene zu denken ist, der praktischen Philosophie, dem Leben ausserhalb des Theaters. Ihr letzter Zweck bleibt desshalb immerhin ein ethischer.

Dies in Kürze die Theorie. Eine genauere Begründung derselben findet sich, wie gesagt, in den Neuen Jahrbüchern. Auch wollte ich hier nicht alle Hindernisse besprechen, welche ich zu überwinden hatte; denn zum grossen Theil liegen dieselben nicht in der Natur der Sache, sondern sind künstlich hineingetragen, sind unvermeidliche Consequenzen der verschiedenen Theorien, nicht umgekehrt, wie es sein sollte, die Theorien selbst Consequenzen der betreffenden Annahmen. Es ist aber immer die beste Empfehlung für eine Definition, wenn sie an und für sich verständlich bleibt und nicht erst aus anderen Worten des Autors beleuchtet zu werden braucht, sowie für die Uebersetzung, wenn sie dem Sprachgebrauche in keinem Worte durch Annahme von Licenzen und unnachweisbaren Terminis Gewalt anthut.

Damit durch die Tragödie Mitleid und Furcht angeregt werden können, muss einerseits der Mythus so angelegt sein, dass er eine oder mehrere furchtbare Thaten entweder enthält oder doch bis zu einem solchen Grade der Entwickelung gelangen lässt, dass durch ein wirkliches Geschehen der empfangene Eindruck kaum mehr gesteigert würde, andererseits der Character der von dem Unheil betroffenen oder nahe bedrohten Personen so beschaffen sein, dass wir ihnen trotz einiger Schattenseiten im Uebrigen nicht unsere Hochachtung versagen können und ihr Schicksal zu hart finden. Soviel haben denn auch in der That alle Tragödien mit einander gemein, die modernen nicht ausgenommen. Sollen aber Mitleid und Furcht nicht nur für die tragischen Personen angeregt werden, sondern die theatralische Illusion überdauernd kathartisch d. h. nach unserer Annahme moralisch bessernd wirken, so muss der Zuschauer von dem Stücke eine Anwendung auf seine Person machen können, er muss durch dasselbe auf Fehler des eigenen Charakters aufmerksam gemacht werden, welche geeignet wären, ihn selbst und durch ihn andere unter ähnlichen Umständen in eine ähnliche Lage zu bringen, und die daher auch im gewöhnlichen Leben nach Kräften getilgt werden müssen. Die Bühne muss die Handlungen und Charactere potenziren, wenn die Wirkung erschütternd und nachhaltig sein soll; der Zuschauer muss an andern seine eigenen Schwächen in vergrössertem Maasstabe und von schrecklicheren Folgen be-

gleitet sehen, um das Gehässige und Verderbliche derselben zu erkennen. Sollen aber nicht nur Einzelne, sondern alle Zuschauer eine solche Wirkung an sich erfahren, so müssen die zur Anschauung gebrachten sittlichen Gebrechen solche sein, an welchen mehr oder weniger die ganze Menschheit krankt. Auch ist der tragische Dichter nicht gezwungen, nur historische Thatsachen auf die Bühne zu bringen, sondern die blosse Möglichkeit des Dargestellten ist ausreichend. Aus diesem Grunde nennt Aristoteles Poet. 9, 3 die Tragödie *φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον* d. h. philosophischer und m o r a l i s c h w i r k s a m e r als die Geschichte. [An den andern Stellen der Poetik, wo von der Tragödie im Gegensatze zur Komödie gesprochen wird, bezeichnet *σπουδαῖος* seinerseits den Gegensatz zu *γελοῖος* und kann daher mit Reinkens durch „ernst (und über das Gemeine erhaben)“ übersetzt werden. Diese Eigenschaft besitzt aber die Geschichte in nicht geringerem Grade als die Tragödie, selbst wenn es dabei auf den Begriff des Schauerlichen ankäme. Allein die Geschichte belehrt und bildet nur durch die wirklich geschehenen *πράξεις σπουδαίας*, die Tragödie dagegen beherrscht das ganze Gebiet aller denkbar möglichen Fälle dieser Art und bietet so dem Zuschauer mehr Gelegenheit zur persönlichen Nutzanwendung. Da sich nun *φιλοσοφώτερον* offenbar mehr auf die Uebung der intellektuellen Kräfte des Menschen bezieht, so wird *σπουδαιότερον* completirend die grössere moralische Wirksamkeit der Tragödie hervorheben. „Die Poesie, sagt Aristoteles, ist eher geeignet Verstand und Herz zu bilden als die Geschichte“, da sie Allgemeingültiges zur Anschauung bringt, die Geschichte nur, „was ein Alcibiades gethan oder erlitten hat.“] Wir haben nun oben den Gedanken ausgesprochen: Wie ein jedes Reinigungsmittel das seiner Natur Entgegengesetzte, Feindliche entfernt, so werden auch Mitleid und Furcht nicht sich selbst, sondern ihre Gegensätze entfernen sollen, d. i. die Selbstsucht, welche kein Herz für fremdes Leid hat, und den Uebermuth, welcher auf dem Gefühle vermeintlicher Erhabenheit und Sicherheit beruht. Selbstsucht und Uebermuth sind aber die *πάθη*, an welchen mehr oder weniger alle Menschen kranken, auch der Niedrigste in seinem Kreise, und wenn wir nun finden, dass die griechische Tragödie viel mehr als die moderne grade diese als bewirkende Ursachen des tragischen Schicksals in ihren Plan aufzunehmen pflegt, so liegt der Gedanke nahe, dass Aristoteles aus dieser Erscheinung geschlossen habe, die durch das tragische Schicksal erregten Affekte Mitleid und Furcht sollten eben die bewirkenden Ursachen derselben, Selbstsucht und Uebermuth, verabscheuen lehren und die Seele davon reinigen, die Wirkung des Kunstwerkes sei auch zugleich sein Zweck, das Theater sei nicht ein blosses Vergnügungslokal, sondern eine Schule der Humanität. So würde in der Hauptsache der grösste Kunstkritiker des Alterthums in erfreulichem Einverständnisse erscheinen mit unserem Lessing, wenn derselbe sagt: „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muss, noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, welche selbst daran zweifeln.“ — Ob aber die griechischen Dichter jene Absicht hegten, ist nicht eigentlich unsere Frage; um so besser also, wenn wir es wahrscheinlich zu machen vermögen.

Auch die moderne Tragödie, könnte man einwenden, führt in der Regel durch Handlungen frevelhaften Uebermuthes und rücksichtslosen Eigennutzes die Verwickelung und die Katastrophe herbei, sie erregt dadurch auf die Dauer der theatralischen Aufführung gleichfalls Mitleid und

Furcht in den Zuschauern, und dennoch protestiren gerade unsere beiden grössten Tragiker gegen jeden moralischen Endzweck derselben: Goethe, indem er in der schroffsten Weise der Kunst überhaupt alle moralische Wirkung abspricht und solche nur der Religion und Philosophie vindizirt, (Nachlese zu Arist. Poetik); Schiller, indem er in seiner Abhandlung „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. 1792" lediglich das Vergnügen, welches freilich auf moralischen Bedingungen beruhe, als Endzweck der Tragödie hinstellt, während er noch im J. 1784 in seiner Vorlesung „die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" sie als eine Schule der praktischen Weisheit, einen Wegweiser durch das bürgerliche Leben, einen unfehlbaren Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der Seele, als eine Stütze der weltlichen Gerechtigkeit und Lehrerin der Toleranz und Humanität feiert. Auch Göthe ist ja nicht immer und überall seiner schroffen Theorie consequent geblieben, worin aber Beide übereinstimmen, das ist wenigstens nicht Aristotelisch. Wenn nämlich dem Philosophen — um diesen Punkt hier nachzuholen — das Vergnügen des Kunstgenusses die Hauptsache gewesen wäre, so hätte er, da er einmal darin von einem Endzwecke spricht, auch grade diesen Begriff in seine Definition der Tragödie aufnehmen müssen. Niemand aber wird Katharsis und Vergnügen für identisch halten, sondern da Aristoteles in der Definition nur diesen viel umfassendern Ausdruck gebraucht und dennoch mit seinem δεῖ ζητεῖν τὸν ποιητὴν die ἡδονή verlangt, so muss ihm letztere ein integrirender Bestandtheil der Katharsis sein. Wie die musikalische Katharsis ihrem Wesen nach in der Heilung des Enthusiasmus besteht, diese Heilung aber nur μεθ' ἡδονῆς vor sich gehen soll, so ist auch die tragische Katharsis nur von dem Vergnügen begleitet. — Schon der Umstand also, dass fast alle diejenigen, welche das Vergnügen als Endzweck der Tragödie aufstellen, doch derselben mit Schiller die gleichzeitige moralische Wirksamkeit keineswegs absprechen, ein Drittes aber nicht anzuführen wissen, macht mehr als wahrscheinlich, dass, da die Annahme des Einen der Wortlaut der Definition verbietet, dem Aristoteles das Andere als Endzweck der Tragödie gegolten habe, also die moralische Wirksamkeit; denn auf den Gedanken eines rein medizinischen Zweckes wenigstens würde entweder überhaupt nicht leicht Jemand kommen oder ihn ohne die grosse Autorität eines Jac. Bernays nicht länger festhalten, wie schon die völlige Nichtbeachtung der Weil'schen Theorie genugsam verräth, zumal da die ganze Poetik keine Anhaltspunkte dafür bietet.

Dazu kommt, dass die griechische Tragödie ohne alle Ausnahme einen für sie wesentlichen' ja fundamentalen Bestandtheil enthält, welcher dem modernen Drama, und nicht gerade zu seinem Nachtheile, vollständig abgeht; ich meine die religiöse Seite. Wir bringen abgesehen von den Passionsspielen weder jemals einen Gott auf die Bühne, noch lassen wir die Personen des Stückes durch direkte göttliche Einwirkung handeln und leiden. Unser Theater ist profan, von dem Religiösen bis zu dem Grade abgewandt oder es sogar in einzelnen Erscheinungen befehdend, dass ein frommes Gemüth von dem Besuche Gefahr für sein Seelenheil fürchten zu müssen glaubt. Ganz anders die griechische Tragödie. Hier spielt die göttliche Vorsehung nicht nur eine bedeutende Rolle, sondern es baut sich gerade auf diesem religiösen Begriffe das ganze Drama auf; sie ist sozusagen die waltende Macht, welche die Verwickelung und das tragische Schicksal herbeiführt.

Der griechische Tragiker erlaubt sich nicht die Götter zu vermenschlichen, sie mit Fehlern und Schwächen zu behaften; er ist vielmehr bemüht ihre Allmacht und Erhabenheit zur Anschauung zu bringen und hält, gleichsam ein orthodoxer Priester, an den altehrwürdigen Ueberlieferungen der Väter fest, so dass der Zuschauer in der Tragödie um so mehr Nahrung für seine Seele findet, je gläubiger und frommer er ist. Wo wie bei Euripides bereits der Zweifel durchblickt, da geschieht dies nur auf Kosten der Kunst und kündigt den allmählichen Verfall der Tragödie an. Die Tragödie muss die Religion entweder vollständig ignoriren oder von ihrem Geiste lebenswarm durchdrungen sein. Letzeres ist der Fall bei Aeschylus und Sophokles, und auf diesen Meistern der tragischen Kunst ruht besonders der Blick des Aristoteles; denn wenn er auch den Euripides den tragischsten der Dichter nennt, so bezieht sich dieser Ausdruck bekanntlich nur darauf, dass die Euripideischen Stücke mehr wie die jener oder vielleicht nur die der späteren Tragiker einen unglücklichen Ausgang zu haben pflegen. (Vgl. Susemihl Ar. Poet. 2. Aufl. S. 247.) Indess auch dem Euripides ist die religiöse Unterlage keineswegs eine blosse Form, sein Gemüth ist nur angekränkelt und verdüstert vom Zweifel; am allerwenigsten aber darf man von seinen Zuschauern im Allgemeinen voraussetzen, dass sie an diesem religiösen Apparate noch Geschmack gefunden haben würden, wenn er ihnen bereits nichts mehr als eben Apparat gewesen wäre. Das wäre ein starker Anachronismus.

Dieses religiöse Element der griechischen Tragödie darf man gewiss nicht ausser Acht lassen, wenn man von ihrer Wirkung sprechen will. Hat sich doch auch bekanntlich die Tragödie gerade aus einem religiösen Kulte entwickelt, nämlich aus den Liedern, in welchen man am Dionysosfeste die Schicksale des Gottes besang, und wurden doch die tragischen Wettkämpfe an demselben Dionysosfeste veranstaltet. Wie kann man den Gott ehren wollen, dadurch dass man dem Volke ein Schauspiel gewährt, ohne damit zugleich religiöse Erhebung zu bezwecken? Dionysos hat gleichsam eine heitere und eine ernste Seite, und diese Doppelseitigkeit seines Wesens hat wie im ganzen Cultus so auch auf dem Theater Berücksichtigung gefunden, aber in scharfer Sonderung; die Komödie fasst die heitere Seite auf, die Tragödie nur die ernste; sie ist, um mit Plato zu reden, eine *θρηνῳδία*. Die Tragödie veranschaulicht in ergreifender Weise, dass den Göttern nur ein gerechter Lebenswandel wohlgefällig sei. Wenn also Göthe nur der Religion und der Philosophie moralische Wirksamkeit zuschreibt, so liesse sich, ohne die Autorität Lessings in die Wagschale zu legen, sowohl dieses darauf erwidern, als auch dass die griechischen Dichter auf der Höhe damaliger Bildung stehend ihre innerste Ueberzeugung von Menschen- und Bürgerpflicht in ihren Schöpfungen niederlegten. Das ist doch wohl Philosophie.

Es ist auch kaum denkbar, dass das Zeitalter eines Perikles soviele Kräfte und Kosten auf das Theater verwandt haben solle, nur um dem Volke das Vergnügen eines vorübergehenden Kunstgenusses zu gewähren, so hoch letzterer auch an und für sich anzuschlagen ist. Von den bildenden Künsten wenigstens wird das Niemand annehmen, wenn er bedenkt, dass der Künstler so häufig mit derselben Gewissenhaftigkeit diejenigen Theile ausarbeitete, welche der Beschauer niemals zu Gesichte bekommt, wie die Rückseite der Figuren im Giebelfelde, oder wegen allzu-

grosser Entfernung nicht genau betrachten kann, wie die meisten Friese, insbesondere die an der Cella, wenn er bedenkt, dass das ganze Schaffen des Phidias von der nationalen Gottesidee getränkt war, dass die Alten an den Werken des frommen Meisters, welchem der Vater der Götter und Menschen selbst durch einen Blitz sein Wohlgefallen bezeugt haben soll, vorzugsweise den tiefreligiösen Eindruck zu rühmen pflegen; wenn er bedenkt, dass derselbe Phidias in's Gefängniss wandern musste, weil er sein und des Perikles Portrait in der unscheinbarsten und verdecktesten Weise auf dem Schilde der Parthenos angebracht hatte. Durch möglichst vollkommene Werke die Götter zu ehren und die Gemüther zur Gottesverehrung zu erheben, das war die eigentliche Aufgabe des Künstlers, zu deren Ausführung selbst arme Bürgerschaften, wie die Arkadische im Tempel zu Bassae, die grössten Geldopfer nicht scheuten. Es wäre unbegreiflich, wenn die Poesie, welche ihn doch ohne Frage am leichtesten erreichen kann, zu diesem religiösen Zwecke nicht ebenfalls von Staatswegen herangezogen worden wäre, nämlich in der Tragödie. Wahre Religiosität und Sittlichkeit sind aber sozusagen identische Begriffe.

Wir haben endlich auch ein direktes Zeugniss aus dem Alterthum für die charakterbildende Wirksamkeit der Tragödie: Plato klagt darüber, dass die Tragödie den Menschen zu weichmüthig mache und dadurch die Mannhaftigkeit und Thatkraft zu lähmen drohe; er ist rathlos und zweifelhaft, ob man nicht lieber im Interesse des Staates von der Ausübung der von ihm aus ästhetischen Rücksichten hochverehrten tragischen Kunst abstehen solle. Er muss also doch diesen Eindruck an sich selbst erfahren und durch den Augenschein an andern wahrgenommen haben. Wie kann man da glauben, dass Aristoteles einer so offenbaren Thatsache gegenüber der Tragödie eine entgegengesetzte Wirksamkeit zugeschrieben habe, dass sie nämlich Mitleid und Furcht wie vermittelst eines Purgativs abführe und dadurch heiter und unternehmend mache? Er konnte doch nur behaupten, Plato sieht zu schwarz; diese Thränen des Mitleids und der Furcht entnerven nicht, sie machen nur milder und besonnener im Handeln, und die Erregung der Affecte muss eine potenzirte sein, damit die Wirkung auch für das Leben ausserhalb des Theaters nachhaltig und wohlthätig sein könne, damit nicht eben das Göthe'sche Nichts übrig bleibe, wonach sich der Zuschauer ebenso lieblos in seiner Wohnung wiederfindet, als er sie verlassen hat.

Es kann nun nicht meine Absicht sein, an einem einzelnen Drama oder an der ganzen Reihe der uns erhaltenen die Möglichkeit einer moralischen Besserung nachzuweisen; denn das Eine würde nicht massgebend erscheinen zur Bestätigung einer Theorie, das Andere zu umständlich und langweiligen Wiederholungen ausgesetzt. Wir wollen jedoch nach besonderen Gruppen beobachten, welche Rolle die Hybris in der griechischen Tragödie spielt und welch' nachhaltigen Eindruck sie auf die Zuschauer zu machen vermöge:

Die Hybris äussert sich gegen Götter und Menschen. Im ersteren Falle besteht sie entweder in einem directen Vorgehen gegen die göttliche Autorität, oder in einer blossen Vernachlässigung göttlicher Gebote; in dem einen ist massloser Stolz, in dem andern massloser Eigennutz überwiegend. Aber auch die gegen Menschen verübte Hybris, welche an und für sich betrachtet viel grösser zu sein pflegt, wegen der Inferiorität der geschädigten Person aber weit geringer er-

scheint, involvirt wie nach christlichen Anschauungen eine Sünde gegen Gott und fordert die göttliche Strafe heraus oder bedarf der religiösen Sühne; denn eine andere Art den Knoten zu lösen kennt die griechische Tragödie kaum. Somit könnten wir gewissermassen drei Rangstufen der Hybris unterscheiden und darnach auch drei Gruppen von Tragödien, womit freilich nicht gesagt sein soll, dass immer nur je eine Art der Hybris zur Anwendung kommen dürfe. — Die erste Art, das directe Vorgehen gegen die göttliche Autorität, hat nur selten ein tragisches Motiv abgegeben, weil schon der blosse Gedanke an einen solchen Frevel dem gläubigen Sinne fern liegt und ihn die Mythen, welche die Dichter vorfanden und benutzten, daher nur spärlich enthielten. Doch finden wir eine solche Hybris im gefesselten Prometheus des Aeschylus, im Aiax des Sophokles und in den Bacchen des Euripides.

Der Titan Prometheus hat nicht nur gegen den Willen des Zeus den Menschen das Feuer gegeben und sie viele nützliche Künste gelehrt, sondern er erkennt auch die Oberherrschaft des Gottes nicht an und hofft auf seinen Sturz. So gross dieser Frevel, so grässlich auch die Strafe. Jahrhunderte lang liegt Prometheus an einen Felsen angeschmiedet, und der Adler des Zeus zerfleischt von Zeit zu Zeit seine Leber. Alles Flehen der anderen Götter ist vergebens, Zeus bleibt unerbittlich, bis Prometheus freiwillig seinen Trotz breche. Zuviel des Schrecklichen, wenn es bei dieser Tragödie bloss auf den Kunstgenuss abgesehen gewesen wäre. Doch wir haben es ja hier mit einer Trilogie zu thun, und diese führt im Befreiten Prometheus zu einem glücklichen Ausgange! Aber wie? Ist die Droysen'sche Combination zutreffend, so stützen seine Sätze unsere Meinung von der moralischen Wirksamkeit der Tragödie. „Die Mutter Gäa wird ihm dargestellt haben, in wie grauenhaftem Zustand die Menschenwelt gewesen sei, bis Zeus auf Themis Rath sich auch ihrer Leitung angenommen: Alles voll Trotz, Selbstsucht, Eigenwillen, wildestem Hader, Jeder neidisch und gewaltsam gegen den Andern, Keiner des Andern Theil achtend . . . . Mit der Themis, sagen die Theogonien, hat Zeus die drei Horen gezeugt, deren Name ist: Recht, Wohlgesetzlichkeit, Friede. Das sind die Gaben, die den Menschen durch Zeus zu Theil werden, gar andere als die polytechnischen und egoistischen, die ihnen einst Prometheus gebracht . . . . Der Menschen Eigenwille muss zum freien Willen, ihr Egoismus zur Hingebung und Treue, ihr Trotz zur Frömmigkeit und heiligen Scheu entsprechend der neuen sittlichen Weltordnung werden." Nun erscheint Herakles, der Repräsentant dieser edleren Menschheit, und befreit den Prometheus von dem Adler, während Cheiron statt seiner in die Unterwelt geht. — Ich habe nichts hinzuzufügen.

Aias verschmäht in stolzem Selbstgefühle die angebotene Hülfe der Pallas Athene. Und was geschieht? Der seit Achilles Tode tapferste und ritterlichste Mann im ganzen griechischen Heere zeigt im Wahnsinn, ein anderer Don Quixote, an Rindern nnd Schafen seinen Heldenmuth und stürzt sich in sein Schwert, als er, endlich wieder zur Besinnung gekommen, den Schimpf nicht zu ertragen vermag. Nicht die vermeintliche Zurücksetzung gegen Odysseus, nicht die Falschheit der Atriden, nicht seine eigene masslose Heftigkeit, welche einem modernen Dichter ausreichende Motive gewesen wären, führen das tragische Schicksal herbei, sondern der Zorn der Athene. Dieser Umstand verstärkt die moralische Wirkung, wie er aber den Kunstgenuss steigern solle, ist nicht abzusehen.

Bedarf es noch solcher Stützen, so führe ich aus der trefflichen Charakteristik des Euripides von E. Curtius an: „Euripides war als Dichter wie als Mensch ein wahrer Märtyrer der Sophistik. — Er warnte vor ihr, er schalt auf sie, und am Ende dichtete er eine ganze Tragödie, welche keinen andern Inhalt hatte, als den unseligen Ausgang eines Menschen darzustellen, welcher der Welt der Götter seine Vernunft gegenüberstellt und diejenigen nicht als Götter anerkennen will, welche nach seiner Vorstellung von göttlichen Wesen durchaus nicht dafür gelten können. — Die ganze Tragödie der Bacchen, eines der spätesten und zugleich grossartigsten Stücke des Dichters, ist erfüllt von den entschiedensten Angriffen auf die Ueberhebung der menschlichen Vernunft in göttlichen Dingen und vom Lobe dessen, welcher sich dem, was die Ueberlieferung lehrt und das Volk glaubt, treuherzig anschliesst.“ Gr. G. III. 75.

Die zweite Art der Hybris, die blosse Vernachlässigung göttlicher Gebote, ist schon ein häufigeres Motiv der griechischen Mythenbildung, wird aber meist noch verstärkt durch Hinzutreten der dritten. Auf ihr beruht der von Aeschylus und Euripides benutzte Mythus Iphigenie in Aulis. Artemis, welche dem Agamemnon zürnte, weil er in ihrem heiligen Hain eine Hirschkuh erlegt und übermüthige Reden gegen die Göttin geführt hatte, forderte als Sühne durch den Seher Kalchas die Opferung der Iphigenie, sonst werde die eingetretene Windstille andauern und das Unternehmen gegen Troja vereiteln. Es ist ein harter Seelenkampf und ein schwerer Verlust, welchen der Vater zu ertragen hat, obwohl die unschuldige Tochter von der Göttin gerettet und hochgeehrt wird. Allein es ist nicht tiefinnerliche Reue wegen des religiösen Frevels, sondern der Ehrgeiz des Agamemnon, sein Herrscherstolz und Eigennutz, also eine neue Hybris, was die augenblickliche Lösung herbeiführte, und so fällt er dem Rachegeiste seines Hauses anheim, welcher den Aegisthus und die Klytaemnestra als Werkzeuge seines Verderbens benutzt. Auf diesem Gedanken beruht der Agamemnon des Aeschylus.

Den Philoktetes trifft in demselben Augenblicke, wo er den dem Heros Herakles geleisteten Eid verletzt, die grässlichste Strafe. Mit einer qualvollen, ekelhaften Krankheit behaftet, die mit ihrem ganzen nicht weniger ekelhaften Zubehör, vom Standpunkte des modernen Kunstenthusiasmus aus betrachtet, wohl der Bühne fern bleiben müsste, gemahnt er in dem gleichnamigen Sophokleischen Drama, obwohl es einen glücklichen Ausgang hat, die Zuschauer fortwährend an seinen religiösen Frevel und die Heiligkeit des Eides. Und klingt es nicht tendenziös, wenn am Schlusse des Stückes der durch die entsetzliche Marter endlich versöhnte Gott mit den Worten von der Bühne scheidet:

τοῦτο δ' ἐννοεῖσθ', ὅταν
πορθῆτε γαῖαν, εὐσεβεῖν τὰ πρὸς θεούς.
ὡς τἄλλα πάντα δεύτερ' ἡγεῖται πατὴρ
Ζεύς. ἡ γὰρ εὐσέβεια συνθνήσκει βροτοῖς,
κἂν ζῶσι κἂν θάνωσιν, οὐκ ἀπόλλυται.

Hierhin gehört auch die Antigone des Sophokles. Unzählige Male ist versucht worden, die sogenannte tragische Schuld der Antigone nachzuweisen, ein schweres Stück Arbeit, und neuerdings

ist denn auch wiederum Th. Hertel (Programm d. Gymn. zu Torgau 1876) zu dem Schlusse gekommen, die Heldin der Titelrolle leide unschuldig. Es bedarf noch erst der Aufklärung, was denn eigentlich Aristoteles unter ἁμαρτία verstanden habe, ehe man nachweisen kann, inwieweit die Dichter das betreffende Gesetz befolgten und ob man die Hamartia nothwendig auf Seiten der Antigone suchen müsse. Eine Einheit der Person erkennt ja Aristoteles ausdrücklich gar nicht an, sondern nur eine Einheit der Handlung, Poet. 8, und wir können also, wenn auch Antigone unser Interesse vorzugsweise in Anspruch nimmt, im Geiste des Aristoteles gar nicht behaupten, dass sich gerade um sie die Handlung drehe. Im Gegentheile, wenn er verlangt, dass hochstehende Männer δι' ἁμαρτίαν τινά aus Glück in Unglück fallen sollen, so ist Creon der sog. tragische Held, denn diese drei Stücke finden sich unverkennbar nur bei ihm vereinigt; er steht am höchsten, sein Schicksal ist am traurigsten und obendrein selbst verschuldet. Dass Unschuldige mitleiden, gehört nach Aristoteles grade zur besseren Tragödie, es ist ihm ein Zeichen der Schwäche und unkünstlerischer Nachgiebigkeit gegen das grosse Publikum oder die jeweiligen Kampfrichter, wenn der Dichter nur die schlechteren, nicht auch die besseren Charactere dem tragischen Schicksale anheimfallen lässt. Poet. 13, 11. Soviel bleibt gewiss, hier trifft die moralische Verantwortung wenn irgend Jemand den Creon; sein starrer Eigenwille, der sich nicht einmal an religiösen Satzungen bricht, und eine solche war dem Zuschauer die Todtenbestattung von Seiten der nächsten Angehörigen, beschwört das Unheil herauf, und die Verderblichkeit der Hybris wird nur um so augenfälliger, wenn sie völlig Schuldlose und sogar Lieblinge ihres Trägers trifft, wie hier den Haimon. Die Lehre ist bitter, aber naturwahr; die Hybris stürzt in der Regel nicht den Schuldigen allein in's Verderben, und desshalb nennt es der Philosoph mit Recht eine Schwäche, wenn der Dichter dem mehr süsslichen Geschmacke des Publikums huldigt und die kathartische Wirkung abschwächt.

Auch der Laios des Aschylus scheint wie der mythische sich einer solchen Hybris schuldig gemacht zu haben, indem er die Mahnung des Delphischen Orakels, keine Kinder zu zeugen, unbeachtet liess. So erwuchs ihm in Oedipus das eigene Verderben. Allein ursprünglich war es die Schändung des Chrysippos, also eine gegen Menschen verübte Hybris, und der Fluch des Pelops, des Vaters des Knaben, was den Rachegeist, den ἀλάστωρ in das Haus der Labdakiden führte; denn der pelasgische Zeus ist wie der jüdische Jehovah ein rächender Gott, er straft bis in's vierte Glied. Etwas gemildert wird diese schroffe Lehre zwar dadurch, dass Kinder und Kindeskinder wiederum nicht ohne persönliche Verschuldung zu Grunde gehen, aber die Verschuldung selbst erscheint doch nur als ein Ausfluss des auf dem Geschlechte ruhenden Fluches. Es ist ein Causalnexus unverkennbar zwischen dem wissentlichen Frevel des Laios und der unwissentlichen Blutschande des Oedipus mit ihren verderblichen Folgen, sowie zwischen dem Kindermorde des Atreus und den Schicksalen des Agamemnon und seiner Familie; nicht als ob die Ate als eine verblendende und sinnbethörende Macht über dem ganzen Geschlechte schwebe und in Folge dessen „mit der einen Urschuld die Neigung zum Bösen durch alle Mitglieder festwurzele," — denn diese Auffassung Dronke's sammt der Nägelsbachs, welcher die Vererbung der bösen Gesinnung von Vater auf

Sohn nicht annimmt, wohl aber die Ate für den Ersteren als eine mentis turbata sanitas oder transitiv gefasst als eine vis corruptrix mentis gelten lässt, scheint E. Berch nunmehr widerlegt zu haben (die Bedeutung der Ate bei Aeschylus. Prgr. d. st. Gymn. zu Frankf. a. M. 1876) — sondern der erste Frevel schafft nur solche Verhältnisse, eine solche Stellung der Familienglieder zu einander, dass sie nothwendig Veranlassung geben zu neuen Störungen des Glückes, wie sie u. a. im Agamemnon des Aeschylus zu Tage treten. (Die Ate selbst, „dieses damnum illatum erscheint nach Berch in seiner ethischen Verwerthung entweder als Schuld oder als Strafe, denn es bezeichnet sowohl den einzelnen Mordfrevel, als den Vergeltungs- und Wechselmord, sodann Untergang, Unheil und Leiden überhaupt als Strafe für Hybris und Abfall von der Dike.“ — Auch diese etwas gemilderte Auffassung der göttlichen Gerechtigkeit widerstrebt noch immer den religiösen Anschauungen der Gegenwart, und da uns der Glaube an die Sache fehlt, so kann auch deren noch so vollendete Darstellung in der Kunst auf uns unmöglich denselben Eindruck machen als auf die Zeitgenossen der Dichter; wir werden dadurch eher sittlich empört als erschüttert. Allein wir dürfen nicht vergessen, dass jene Vorstellung dem Griechen sozusagen Dogma war und mit der Kraft religiöser Lehren ergreifend auf die Gemüther einwirken musste, und auch wohl sollte; denn nur so ist es am ehesten verständlich, warum die Dichter immer wieder auf die mythologischen Stoffe zurückkommen, während doch auch die historische Zeit des Tragischen genug enthielt.

Wenn sich der Mythus von der Sage dadurch unterscheidet, dass ihm kein historischer Kern zu Grunde liegt, und er nur eine Idee versinnlichen will, so ist in den allermeisten Mythen gerade die Warnung vor der Hybris, vor Selbstsucht und Uebermuth, oder was dem Wesen nach dasselbe ist, das Lob uneigennützigen, edeln Strebens diese Idee. Der Mythus will nicht unterhalten, sondern lehren. Wenn nun der tragische Dichter ausschliesslich solche Mythen seinen Stücken zu Grunde legt oder sich, wie Aeschylus in den Persern, geschichtliche Thatsachen in diesem Geiste zurechtlegt, so können doch diese Mythen darüber nicht ihr lehrhaftes Wesen einbüssen, die Tragödie muss vielmehr schon durch die einfache Fabel in gleicher Weise moralisch wirken, selbst wenn der Dichter es nicht beabsichtigte. Eine solche Absicht verräth aber die Ausführung im Einzelnen, insbesondere der eigenthümliche Character des Chores, welcher stets vom religiösen Standpunkte aus reflectirt und moralisirt. Die Verderblichkeit der Hybris und das Lob der Dike sind ein stets wiederkehrender Gedanke in den Chorgesängen, und zwar meist so, dass bei einem oder mehreren Strophenpaaren die Strophe die Hybris, die Antistrophe die Dike behandelt, cf. Aesch. Ag. 740—755, oder umgekehrt, cf. Soph. O. R. 863—884. In den Dialog aber sind zahllose Sentenzen dieser Art eingestreut, goldene Sprüche, welche im Munde des Volkes fortlebten und zum Theil als dürftige Fragmente, gleichsam Lesefrüchte, die Stücke selbst überlebten. Auch die moderne Tragödie ist freilich so wie die Umgangssprache nicht frei von solchen Sentenzen, aber nur weil sie keinen Grund hat, dieselben völlig zu vermeiden, während die griechische Tragödie sie so sehr häuft, dass die Absicht nicht zu verkennen ist, und dieselben für eines der characteristischen Merkmale des antiken Dramas gelten können. Der religiös sittliche

Charakter der Fabel, der moralisirende Chor und die sententiöse Seite des Dialogs, welche dem modernen Trauerspiel fehlen, müssen nothwendig eine ethische Wirkung hervorbringen, und, möchte ich sagen, der Dichter, welcher eine solche nicht beabsichtigt, kann diese drei Stucke gar nicht gebrauchen.

Die Religion ist ohne Zweifel das wirksamste moralische Bildungsmittel, und wenn die Schaubühne einmal „eine moralische Anstalt“ sein will, so thut sie wohl daran, gerade die religiöse Furcht anzuregen. Nur muss sich der Dichter alsdann jedesmal auf den religiösen Standpunkt seiner Zuschauer stellen. Diesem Umstande möchte ich vorzugsweise die grosse Verschiedenheit zwischen Aeschylus, Sophokles und Euripides zuschreiben: Ihre Tendenz ist dieselbe, nämlich durch die tragische Kunst characterbildend zu wirken; aber ihre Mittel können nicht dieselben sein, da sich inzwischen die religiösen Anschauungen wesentlich geändert hatten. Der Zeitgenosse des Aeschylus hielt es mit dem Dichter nicht für ein schreiendes Unrecht, dass von Generation zu Generation der Frevel des Atreus und des Laios bestraft werde, und folgte gewiss dem furchtbaren Strafgerichte durch eine ganze Trilogie in einer solchen Erregung von Mitleid und Furcht, dass das erheiternde Satyrspiel für ihn ein wahres Bedürfniss war, wie denn auch, beiläufig gesagt, diese Zugabe bei jeder medicinischen Auffassung der Tragödie, also hier nach einer dreimaligen Abführung oder Entladung von Mitleid und Furcht mit Lustgefühl höchst überflüssig erscheinen müsste.

Sophokles, der Freund und Gesinnungsgenosse eines Perikles, ging mehr und mehr ab von dem überlieferten Dogma göttlicher Gerechtigkeit, welches mit seinen Schrecknissen ja gut und nothwendig sein mag für ein auf niedriger Kulturstufe stehendes Volk. So fest auch der alte Götterglaube noch in ihm wurzelte, ein endloses Strafgericht in Aeschyleischer Weise bringt er nicht auf die Bühne, sondern es findet in einem einzigen Stücke seinen Abschluss. Ja er fühlt endlich, dass sich die Oedipussage mit einer edleren Auffassung göttlichen Wesens nicht verträgt und dichtete in hohem Alter seinen Oedipus auf Kolonos in der unverkennbaren Absicht, der geläuterten Religion gerecht zu werden: *πολλῶν γὰρ ἂν καὶ μάταν πημάτων ἱκνουμένων πάλιν σφε δαίμων δίκαιος αὔξοι!* Die reinere, vom Gottesbewusstsein getragene Philosophie Sokratischer Schule zersetzte zwar die traditionelle Auffassung des griechischen Götterhimmels, verhütete aber den Sieg der Sophistik; der Atheismus frass nicht tief ins Volk ein, und selbst ein Zweifler wie Euripides erkannte seine Verderblichkeit für die Sitten und die trostlose Oede, welche er im Herzen des Menschen zurücklässt. Er mochte daher, obwohl er sich einzelner Ausfälle gegen die alte Tradition nicht enthalten konnte, doch die religiöse Unterlage für seine Stücke nicht entbehren, eine Neuerung, die er sich auch wegen des religiösen Ursprunges der Tragödie an dem Nationaltheater schwerlich hätte erlauben dürfen.

Allein es ist bei ihm mehr die dritte Art der Hybris, die gegen Menschen verübte, welche das tragische Schicksal herbeiführt, und es liegt an der geistigen Inferiorität dieser Hybris, dass sie in stärkeren Zügen zur Erscheinung gebracht werden musste. Daher führt Klytaemnestra zur Rechtfertigung ihres Handelns beständig diese Hybris des Agamemnon im Munde, die Opferung

der Iphigenie ist ihr nur ein Werk lieblosen Eigennutzes und masslosen Herrscherstolzes; sie selbst aber treibt ihre Hybris soweit, dass sie die Königstochter Electra einem armen Bauern zum Weibe aufzwingt. Doch ist noch immer Apollo der intellectuelle Urheber des endlichen Strafgerichtes, die göttliche Vorsehung führt die Katastrophe herbei und rechtfertigt den Mord in den Augen der Zuschauer. Wo aber keine verwandtschaftlichen Verhältnisse zwischen dem Mörder und seinem schuldbeladenen Opfer eine solche That zu verbieten scheinen, da bedarf es auch auf der Bühne nicht des unmittelbaren Eingreifens eines Gottes in die Handlung. So steht die Hekabe des Euripides auf rein menschlichem Boden, sie handelt ohne alle göttliche Inspiration, lediglich nach ihrem persönlichen und dem allgemeinen Rechtsgefühle: *δράσαντι δ' αἰσχρὰ δεινὰ τἀπιτίμια*; nur ist sie überzeugt, damit nicht gegen den Willen der Götter zu handeln, und das ist, wenn man will, das einzige religiöse Element dieses Dramas. Gleichwohl werden Mitleid und Furcht in hohem Grade erregt, sowohl für die Hekabe und ihre Kinder als auch zu der oben geschilderten Katharsis der Zuschauer. Die Hinfälligkeit des Menschenglücks kann kaum ergreifender und den Zuschauer mit seinem Loose versöhnender zur Anschauung gebracht werden, als durch die Schicksale der Hekabe:

ὡς εἰς τὸ μηδὲν ἥκομεν, φρονήματος
τοῦ πρὶν στερέντες. εἶτα δῆτ' ὀγκούμεθα
ὁ μέν τις ἡμῶν πλουσίοις ἐν δώμασιν,
ὁ δ'ἐν πολίταις τίμιος κεκλημένος.
τὰ δ'οὐδέν. ἄλλως φροντίδων βουλεύματα
γλώσσης τε κόμποι. κεῖνος ὀλβιώτατος,
ὅτῳ κατ' ἦμαρ τυγχάνει μηδὲν κακόν.

Von Aeschylus und Sophokles sind uns keine Tragödien erhalten, welche in so realistischer Weise das weltliche Gesetz und die Selbsthülfe an Stelle des göttlichen Strafgerichtes walten liessen. Der Herakles in den Trachinierinnen hat sich zwar einer ähnlichen Hybris schuldig gemacht wie hier Polymestor, nämlich durch die hinterlistige Ermordung des Iphitos, aber wenn wir bedenken, dass die Zeit seines Todes durch ein zweideutiges Orakel im Voraus bestimmt war, und dieser ohne alle Absicht und gegen alle Erwartung durch seine Gemahlin Dejanira eintrat, so ist die unmittelbare göttliche Fügung nicht zu verkennen. Am auffälligsten aber zeigt sich nicht nur der Finger Gottes, sondern auch wie nothwendig dem Dichter die Hybris als tragisches Motiv erschien, in den Persern des Aeschylus. Xerxes hatte sowohl das unbestreitbare Recht als auch die ausreichenden Mittel Krieg gegen Hellas zu führen; es wäre der Bescheidenheit zuviel gewesen, bei einer solchen Streitmacht am Siege zu zweifeln. Auch war es Aeschylus gewiss nicht unbekannt, dass neben der Zerfahrenheit in der persischen Oberleitung lediglich die kluge Politik des Themistokles das Vaterland rettete, eines Mannes, den er am wenigsten geneigt war für ein Werkzeug Gottes zu halten, wie er ihn denn in seinem Drama ungerechterweise völlig ignorirt. Trotzdem ist dem Dichter das ganze persische Unternehmen ein Werk des Uebermuthes, und der unglückliche Ausgang eine von den Göttern verhängte Strafe des Uebermuthes. Wer wird den Riesen

Goliath des Uebermuthes zeihen, wenn er sich in einen Zweikampf einlässt mit dem kleinen David? Indess wenn einmal der Endzweck der Tragödie ist, die verderblichen Folgen von Stolz und Selbstsucht zu zeigen, um davor zu warnen, so muss der Dichter einen solchen Stoff entweder nicht wählen oder ihn in der angegebenen Weise behandeln. Letzteres that Aeschylus und bekundete damit weniger seinen Patriotismus, welcher den factischen Hergang der Sache mehr hervorgekehrt haben würde, als seine Frömmigkeit. *τάδε οὐκ ἡμεῖς κατεργασάμεθα, ἀλλὰ θεοί τε καὶ ἥρωες* lässt ja auch Herodot den Themistokles sagen. — Ich schliesse meine Untersuchung über die moralische Wirksamkeit der griechischen Tragödie mit den Worten Teuffels und Jakobs zu dem letztgenannten Stück: Weit entfernt den Hellenen im Ganzen oder ihren Führern zu schmeicheln, hält Aeschylus ihnen vielmehr ein abschreckendes Bild vor von den Folgen des Uebermuthes und der Gottlosigkeit; statt sie in Sicherheit einzuwiegen, mahnt er sie vielmehr zur Mässigung, Besonnenheit und Gottesfurcht und verleiht dadurch seinem Gedichte zugleich einen Werth, der über das Interesse des Augenblicks und den künstlerischen Genuss hinausreicht; er macht es zu einem ethischen Kunstwerk, dessen „einzelne Theile zur Hervorbringung eines heiligen und religiösen Gefühls zusammenwirken, in welchem alle selbstsüchtigen Beziehungen verschwinden, und der Uebermuth, der sich so leicht an die Fersen des glücklichen Siegers hängt, zum heiteren Gefühle sittlicher Ueberlegenheit gereinigt wird.“

Sollte es nun wirklich nicht mehr als Zufall sein, sollte es nicht im Wesen der Sache selbst begründet liegen, dass Männer wie Droysen, E. Curtius, Jakobs, Teuffel, wahrscheinlich ohne an die Aristotelische Definition zu denken, wenn nicht gar den gangbaren Auslegungen zum Trotz, jedenfalls aber ohne obige Erklärung derselben zu kennen, dennoch einzelnen Stücken buchstäblich eine moralische Wirksamkeit zugeschrieben haben, wie sie nach meiner Deutung der Philosoph verlangt? Eine Reinigung der Seele von Selbstsucht und Stolz durch Mitleid und Furcht steht in keiner der sonstigen Theorien der tragischen Katharsis, findet sich aber merkwürdigerweise sozusagen in jedem Commentar jeder einzelnen Tragödie, gewiss der beste Beweis, dass das Kunstwerk noch heute diesen Eindruck macht und folgerecht auch wohl auf den Aristoteles gemacht haben mag

Wenn somit in doppelter Weise endlich festgestellt sein dürfte, was der Philosoph unter tragischer Katharsis verstanden habe, so lässt sich doch über die absolute Berechtigung einer solchen Forderung noch immer streiten. Wer für „die Vollkommenheit eines Kunstwerkes in und an sich selbst kämpft,“ wer mit Göthe und Reinkens der Meinung ist, dass, „um dessen Wirkung nach aussen sich der wahre Künstler gar nicht kümmert, so wenig wie die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Kolibri hervorbringt,“ wird auch in der neuen Fassung die Aristotelische Katharsislehre verwerfen müssen. Allein eine solche Apotheose des Künstlerthums scheint nicht nur, wie gesagt, dem Griechen überhaupt fremd zu sein, sondern es sind auch heute noch gerade die grossartigsten Schöpfungen der Kunst nur Mittel zu einem ausser ihnen liegenden, über den blossen Kunstgenuss hinausgehenden Zweck. Wenn sich z. B. die verschiedenen Künste verbünden, um eine würdige Kultusstätte zu schaffen und mit Werken der Plastik und Malerei auszuschmücken,

wenn alsdann die Poesie und die Musik die religiöse Feier zu heben suchen, so ist doch die Andacht der Gläubigen der eigentliche Endzweck dieser Kunstwerke, und sie werden ihn nur um so eher erreichen, je vollkommener sie an und für sich sind; sie scheinen aber auch an innerer Vollkommenheit einzubüssen, wenn der Meister im vermeintlichen Interesse seiner Kunst von diesem äusseren Zwecke absieht. Der Christus des Michelangelo, welcher nur durch das beigegebene Kreuz verräth, dass er nicht eine Art Apollo von Belvedere sein solle, und nachträglich eines Bronzeschurzes bedurfte, spielt trotz aller Vollkommenheit in und an sich keine namhafte Rolle unter den Werken des grossen Meisters. Die Kunst muss sich dem jedesmaligen Zwecke anpassen, zu welchem sie in Dienst genommen ist, und deren unterscheidet Aristoteles für die Musik allein nicht weniger als drei. Nicht anders ist es bei der Poesie. Auch sie darf verschiedenen Zwecken dienen und hat von Tyrtäus und Alcäus bis auf Körner, Uhland und Freiligrath, von Aristophanes bis auf Molière und Beaumarchais politischen und socialen Zwecken gedient. Oder sind etwa die genannten Dichter sammt und sonders keine wahren Künstler, da sie ihre Muse in den Kampf geführt haben für die edelsten Interessen der Menschheit?

Schiller verlangte zur Zeit ein Nationaltheater aus keinem andern Grunde, als weil die Bühne moralisch und patriotisch wirken könne, also auch in der Absicht, dass sie es solle. Das scheint annähernd auch die Meinung des Aristoteles gewesen zu sein, und wohl mit Recht. Wenn nämlich die griechische Tragödie nachweislich im Dienste der Religion und des Staates stand, zweier Begriffe, welche wiederum auf's engste in einander flossen, so musste sie bestrebt sein, den Zuschauer in eine den Göttern wohlgefällige und dem Gemeinwohl förderliche Stimmung zu versetzen, und das vermochte sie am besten dadurch, dass sie seine Hybris erschütterte und ihn geneigt machte, sich beiden unterzuordnen

Manns.

c) Drei Zahlen stehen mit einander in fallender arithmetischer Progression, deren Anfangsglied $a = 2{,}4$ ist. Wenn man die erste derselben um die beständige Differenz aus jeder Progression vermehrt und die zweite und dritte unverändert lässt, stehen diese neuen 3 Zahlen so mit einander in Proportion, dass die zweite Zahl mittlere Proportionale zwischen der ersten und dritten Zahl ist. Wie heissen die drei Glieder der Progression?

d) Ein Dreieck hat die Seite $a = 7{,}6$ m, an derselben den Winkel $\gamma = 31^\circ\, 11'\, 33{,}5''$. Wie gross sind die beiden andern Seiten dieses Dreiecks, wenn sein Inhalt $J = 17{,}1$ □m ist?

Schlussbemerkung.

Das Schuljahr 1877/78 beginnt **Montag den 16. April** mit einem feierlichen Hochamt. Die Prüfungen für die neu aufzunehmenden Schüler finden am **Samstag den 14 April** von 9 Uhr Vormittags ab statt. Anmeldungen nimmt der Director bis dahin jederzeit entgegen. Den Anmeldungen sind beizufügen:

1) ein **Abgangs-Zeugniss** von der zuletzt besuchten Schule,
2) eine **Impf-** oder **Revaccinations-Bescheinigung**.

